

Polisemia.

La imagen abierta a la interpretación.



Cristina Rodríguez de Medina Cánovas

Trabajo Fin de Grado.
Grado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
2018-2019.

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2018-2019

TÍTULO: POLISEMIA. LA IMAGEN ABIERTA A LA INTERPRETACIÓN.

AUTOR: Cristina Rodríguez de Medina Cánovas

TUTOR: José García Perera

Vº. Bº. DEL TUTOR

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	12
1. DOSSIER	15
2. ESTUDIO TEÓRICO	41
2.1 SOBRE LA SEMIÓTICA	41
2.2 LA OBRA DE ARTE POLISÉMICA	44
2.3 LA POESÍA VISUAL Y LA IMAGEN POÉTICA	46
2.4 SÍMBOLOS	48
2.4.1 El cuerpo fragmentado: las manos, los pies y el corazón.	50
2.4.2 Marco, urna y pedestal. Las convenciones de la Historia del arte.	55
2.5 LO SUGESTIVO DE LAS ASOCIACIONES SURREALISTAS	57
2.6 LA ALQUIMIA DE LA METODOLOGÍA	58
CONCLUSIONES	60
BIBLIOGRAFÍA	65
ÍNDICE DE FIGURAS	66

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado, tanto en su parte plástica como en la teórica, tiene como centro el proyecto *Interpretaciones*, el cual agrupa una serie de obras resultantes del interés por la prueba y la experimentación constante. Posee una iconografía y una temática concretas que nacen de la especial observación de la fisionomía humana, la naturaleza, los elementos orgánicos y la forma de conjugarlos entre sí, intentando generar curiosidad y estimular el subconsciente. Este proyecto juega con elementos universalmente conocidos, los entremezcla y crea relaciones sugestivas que hacen reflexionar al espectador, dotando a la obra de múltiples significados. Es por ello por lo que me refiero al proyecto y a cada una de las obras que lo conforman como obras polisémicas.

Interpretaciones es la materialización de un imaginario personal en el que proyecto imágenes y formas inconexas con la intención posterior de suscitar múltiples interpretaciones. La inquietud del observador, las diferentes teorías que surgen sobre lo que pueda representar y el diálogo obra-espectador son parte de las motivaciones que están en la base de este proyecto. A esto se le añade el interés por elementos simbólicos como puede ser el fragmento, tanto humano como vegetal, que se combina con otros formando poesías visuales e imágenes relacionadas con lo poético. Asimismo, las piezas que componen *Interpretaciones* juegan conscientemente con ciertas convenciones artísticas: el marco de la pintura y la piana de la escultura aparecen recurrentemente no como un adorno sino como parte de la obra, como símbolos que acogen, entre otros muchos significados, toda la tradición de la Historia del Arte.

El desconocimiento por las diferentes técnicas de vaciado que se pueden llevar a cabo ha sido otra de las motivaciones para desarrollar este proyecto, que se conforma por seis obras escultórico-instalativas. Los distintos materiales empleados –escayola, resina, madera, plantas reales...- y el análisis y la observación de su comportamiento al contraponer unos y otros han determinado en gran medida el resultado del trabajo que aquí se presenta.

Objetivos

- Reflexionar sobre el trabajo que he realizado en el grado de Bellas Artes de Sevilla estos últimos cuatro años.
- Buscar un discurso válido y una base conceptual para *Interpretaciones* que sirva como apoyo a la hora de introducirlo al mundo artístico.
- Promover la reflexión del espectador ante la presencia de obras sugestivas y abiertas en su significado.
- Elaborar un estudio ordenado de forma lineal con la finalidad de entender el funcionamiento de nuestro cerebro a la hora de observar cualquier elemento visual.
- Introducir al lector en la semiótica y en el mundo de la lingüística para poner en valor el interés de estas materias en la elaboración de la obra artística.
- Analizar el papel del símbolo en la recepción de la imagen poética.
- Indagar en las diferentes técnicas y materiales que permiten reforzar el sentido de las obras.
- Estudiar diferentes artistas referentes en la obra que apoyen el concepto de esta, claves para la concepción y forma del trabajo.

Metodología

Este Trabajo de Fin de Grado se divide en dos partes: la primera recoge los trabajos artísticos que conforman *Interpretaciones*; la segunda presenta un estudio teórico cualitativo y comparativo que es el fundamento conceptual del que parte el proyecto. Este se basa en una investigación de carácter documental que se apoya en el análisis de fuentes escritas y en la observación de todo cuanto rodea al proyecto: la semiótica, la imagen poética y la poesía visual, el mundo de las asociaciones y símbolos. El punto de partida de *Interpretaciones* está en el intento por comprender el modo en que nos acercamos al lenguaje de la imagen, y es por eso que, en primera instancia, para un mejor entendimiento, nos detendremos en la semiótica. Desde este punto el estudio se acercará a la idea de polisemia y a la multiplicidad de significados de la imagen, asunto ligado estrechamente a la poesía visual. Es aquí donde los símbolos, que desempeñan un papel fundamental en *Interpretaciones*, merecen un estudio pormenorizado. El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas (2010), del curador y editor Ami Ronnberg y el artículo “El encanto del fragmento” (2007) del escritor Nausica Caniglia han sido de gran ayuda para desarrollar esta parte del trabajo, así como el análisis de las creaciones de artistas como Louise Bourgeois y Paul Thek. Asimismo, se realiza un breve estudio sobre la recepción de las asociaciones de tipo surrealista que artistas como Magritte, Marcel Duchamp o Man Ray llevaron a cabo.

14

La última parte de este estudio teórico explica la metodología seguida en *Interpretaciones* y se centra en el aspecto material, pero no solo desde el punto de vista plástico sino también destacando rasgos simbólicos y poéticos en la materia que da forma a las esculturas del proyecto.

1. DOSSIER

INTERPRETACIONES.

Pies

2017

50x70x20cm

Resina, flores, esparto y madera.









Fragmentos

2017

Medidas variables.

Escayola y madera.





Manos

2018

40x40x80cm

Escayola, cristal, madera y flores.







Corazón

2019

50x70x30cm

Bronce y madera.







Sole

2019

130x80x80cm

Escayola, madera y parafina.







Flores

2019

25x35cm

Cerámica y vidriado







2. ESTUDIO TEÓRICO

2.1 SOBRE LA SEMIÓTICA

La lectura de la imagen artística ha interesado a numerosos teóricos a lo largo de la historia. Cómo miramos e interpretamos las imágenes que los artistas nos ofrecen es sin duda un tema fascinante. El arte nos ha dejado imágenes tan claras en su significado que no ofrecen margen a la interpretación, pero junto a estas son frecuentes otras en las que el artista juega a la ambigüedad, a la indeterminación, de manera que es el espectador quien debe completar el enunciado que el artista lanza. Los juegos que los surrealistas crearon son un claro ejemplo, y la llamada poesía visual, al nutrirse de recursos como la metáfora, no hace sino envolver su mensaje en cierto halo de misterio que lleva al observador a un cuestionamiento de aquello que contempla. Es, probablemente, uno de los poderes más sugestivos de la imagen artística. En ella lo imposible se hace posible, en ella surgen realidades inimaginables. El creador de imágenes desvela cosas que están en nuestro mundo pero que estaban ocultas a nuestros ojos. Las asociaciones de Dalí, Magritte o, más recientemente, las fotografías de Chema Madoz nos descubren un mundo complejo movido por el pensamiento y la interpretación. Interpretaciones bebe de estas fuentes para reflexionar acerca del poder de la imagen.

44

Para introducirnos en el mundo del signo, el significado y la interpretación es necesario acercarse a la semiótica, ciencia que se encarga de estudiar el signo y los procesos de sentido-significación a partir de una imagen o símbolo, permitiendo la comunicación entre individuos. Además, organiza los diferentes modos de producción de estos iconos y estudia su recepción y funcionamiento. Dentro de esta área de estudio, es necesario detenerse en la semiótica de lo visual o semiótica de la imagen. La semiótica no solo estudia un significado único en un signo. No se limita a explicar el significado concreto de este, sino que se introduce en el contexto social y cultural para entender las diferentes formas de significación que podría tener un único signo, pues este fenómeno depende de la contextualización del individuo (Karam, 2014).

En este sentido, es relevante el análisis que hace el escritor Chandler de la pintura surrealista de René Magritte (Fig.1):

Cualquier representación es más que una simple reproducción de lo que representa. Estamos ante la construcción de una realidad devenida de la tensión entre la indicación interpretativa del código lingüístico y la simplicidad de una imagen que en principio no generaría ninguna tensión en la interpretación. El dibujo de la pipa no es garantía de su existencia o de una pipa específica. El cuadro parece ser la ilustración de un 'concepto' más que una pipa específica. La marca lingüística (el enunciado 'esto no es una pipa') cuestiona nuestra interpretación. El trabajo de Magritte pretende cuestionar la manera en que nuestra percepción acuña fácilmente marcas y rasgos a las cosas que vemos, de acuerdo a códigos de representación que nos llevan a atribuir valor de verdad, lo que en realidad es una convención (Chandler, citado en Karam, 2014:6).



Figura 1. René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928.

Mi proceso creativo tiene en cuenta estos condicionantes en la creación e interpretación de las imágenes. Con la certeza de que el contexto social y las vivencias personales determinan el modo en que el espectador se acerca a la imagen, resulta tentador concebir la obra artística como un juego comunicativo entre el emisor y el receptor: las imágenes más populares, aquellas que parecen no encerrar misterio alguno, bien pueden ser descontextualizadas y enmarcadas en un nuevo universo en el que, rodeadas de otros iconos, adquieren un nuevo sentido por completo diferente al que su significado elemental explica. Esto es lo que ocurre con *Manos* (dossier pg. 24-27). La obra se compone de unos brazos de resina a los que le brotan flores dentro de una urna de cristal. Estos brazos se encuentran atornillados sobre madera de palé. La pieza podría interpretarse como una reflexión en torno a la belleza de estar encerrado, o pudiera verse también como un acercamiento al mundo interior del individuo. Incluso podría ser una metáfora del mito de la caverna de Platón al enseñar dos realidades diferenciadas: la del interior y la del exterior; aunque a diferencia de este mito, en el que la realidad se encuentra fuera de la caverna, en la obra se podría decir que lo bello o lo real se encuentra en el interior. La madera puede introducir una connotación positiva o negativa: ¿el hecho de que estén los brazos atornillados a ella habla de la obligación de estar atado a un lugar? ¿o quizá se

presenta como el elemento fundamental que sujeta la obra? ¿la urna es una metáfora del cerramiento y de la no libertad o intenta embellecer la obra actuando como un relicario que guarda un objeto sagrado?

Para crear estos desdoblamientos en los significados de una misma obra y desarrollar juegos visuales utilizo los diferentes significados de los símbolos que uso para acentuar pensamientos múltiples. Distinguimos dos tipos de significados: el denotativo es el significado universal, el conocido por todos. La connotación o lo connotativo es un sistema semántico secundario que rodea al signo y que normalmente se refiere a significados ideológicos. Para crear estos juegos es importante revisar los códigos culturales que condicionan el significado. La connotación de cada símbolo le otorga expresividad y es ligeramente diferente al significado denotativo (Álvarez, 1988). Asimismo, es relativamente inestable pues varía con el tiempo, la sociedad o el individuo. No posee un límite fijo, pero tiene un significado más allá de lo literal. Así observamos cómo en el estudio de Mercedes Castro *Las connotaciones socioculturales en el proceso de adquisición del léxico* (2009), en el que hace un análisis de la palabra “vela” entre estudiantes alemanes y españoles, salen connotaciones muy diversas. Esta palabra tiene para los españoles connotaciones de tipo religioso, de velatorio o cementerio y otras más festivas como el cumpleaños; mientras que los alemanes la relacionan con un ambiente acogedor, con la intimidad o incluso con el Adviento.

2.2 LA OBRA DE ARTE POLISÉMICA

El lugar, el momento histórico y la cultura son factores que, como estamos viendo, influyen en la lectura de la imagen. Hay teóricos, no obstante, que reconocen la existencia de imágenes monosémicas, portadoras de un solo significado. Las banderas serían un ejemplo: parece que solo pueden interpretarse como un símbolo del país que representan; también es el caso de las señales de tráfico. Pero ¿es realmente posible hablar de imágenes monosémicas? ¿No hay una serie de condicionantes en cada espectador que hace que, de alguna forma, existan tantas imágenes en una sola como observadores que se acercan a ella? Habría que estudiar a cada individuo en sus circunstancias para saber si este, al recibir una imagen, asimila únicamente el significado denotativo.

El término polisemia viene del griego poli-, que podemos traducir como “muchos”, sema, que significa “señal” y el sufijo -ia, que alude a la “cualidad”. Se entiende así como señal con muchas cualidades, como imagen que presenta varias acepciones que pueden o no relacionarse entre ellas (Bustos, 2011). Este término es idóneo para describir la finalidad principal de *Interpretaciones*, que no es otra que la de hacer reflexionar al espectador jugando con estos múltiples significados, llevándolo a pensamientos dispares, siendo todos ellos válidos.

De entre los condicionantes que posibilitan la aparición de diferentes acepciones en una misma imagen, aquellos relacionados con el uso del lenguaje figurado son especialmente importantes para la creación visual. En concreto, recursos como la metáfora y la metonimia crean comparaciones, sustituyendo términos o imágenes por otros. En la metáfora se establece una relación entre dos elementos, en la que uno de ellos sustituye a otro que podría significar lo mismo por su semejanza (Quirós, 2004). La cuerda de esparto de la escultura *Pies* (dossier pg. 16-19) podría representar una cadena. La metonimia, que toma la parte por el todo o viceversa, está presente en *Interpretaciones* por medio del fragmento: la mano o los pies no son sino representaciones del cuerpo humano completo.

Mi trabajo creativo se apoya en la certeza de que la polisemia es la única condición posible de cualquier imagen. Este fenómeno lingüístico permite un doble juego de interpretación en dos fases de la obra: el primer juego es el que nace de mi propia relación con la ella: son momentos de quitar y poner elementos, pensar y repensar, estudiar qué encaja con qué, como si de un puzle se tratase. Una vez finalizado mi trabajo comienza el segundo, cuando entra en juego el espectador y se adueña de la imagen, continuando así con ese puzle mental que ahora deja de ser individual y se hace colectivo.

Para ejemplificar la cualidad de polisemia en la obra de arte voy a usar al pintor Rob Gonsalves, cuya producción se enmarca en el realismo mágico por incluir elementos fantásticos en un mundo racional. En concreto, la pintura *The arboreal office* (2014) (Fig. 2) se presta a múltiples significados: observamos cómo en la parte inferior del cuadro parece haber un hombre en un bosque junto a una fogata, pero conforme elevamos la mirada hacia la parte superior se va convirtiendo en el paisaje de una ciudad repleta de rascacielos. Esta obra podría hablar de diversos temas: la relación entre el bosque y la ciudad, la dependencia del ciudadano de la naturaleza, o temas más espirituales como la creación del hombre o el desarrollo del ser humano. Esto que consigue Gonsalves es lo que trata de generar *Interpretaciones* en el espectador. *Flores* (dossier pg. 36-39) se conforma de una superficie en cuyo centro hay una flores y elementos orgánicos. Esta composición, deliberadamente indeterminada y a la vez evocadora, pretende crear la pregunta acerca de su sentido.

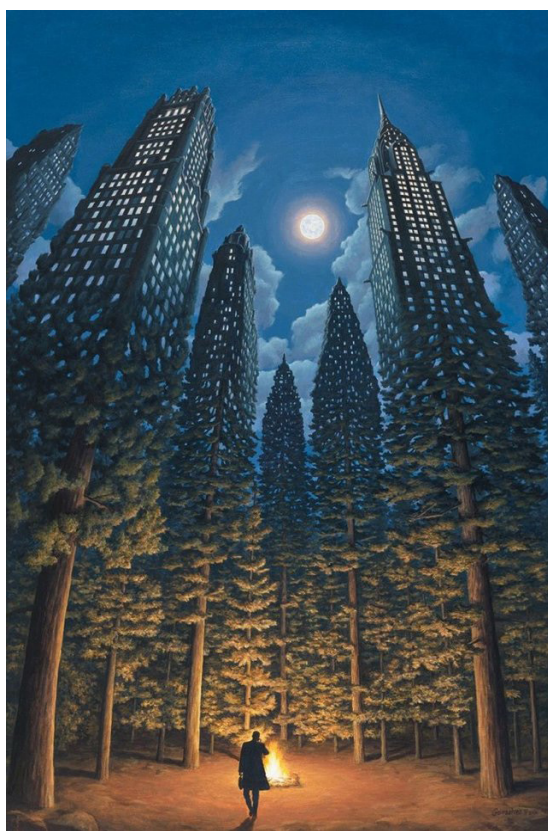


Figura 2. Rob Gonsalves, *Arboreal Office*, 2014.

2.3 LA POESÍA VISUAL Y LA IMAGEN POÉTICA

Tradicionalmente, se entiende como poesía visual aquel género literario que necesita de la percepción de la mirada para ser entendido. La poesía visual usa caracteres lingüísticos, pero da un paso más allá para crear imágenes que puedan ser entendidas de un solo golpe de vista. No se hace para ser oída, sino que necesita de un soporte visual, pues se vale de formas que se entremezclan y a veces son más importantes que las propias palabras. Los límites de lo puramente lingüístico desaparecen en el arte actual ante la infinitud de acercamientos posibles a la poesía visual: el body art, las performances, las instalaciones e incluso el arte sonoro, o bien manifestaciones más convencionales como el dibujo, la pintura o la escultura han recurrido de una u otra forma a las estrategias de la poesía visual (Vizcaíno, 2016).

De manera general, en las poesías visuales existen dos componentes esenciales: el icónico y el verbal. En mis trabajos el componente verbal desaparece y son los iconos los que, relacionados entre sí, crean esta especie de “poesía visual” a la que prefiero llamar “imagen poética”. Las relaciones interdisciplinares inician juegos que sugieren diálogos, creaciones plurales y otros vínculos que nacen y vibran en la obra. Estas ideas que surgen son múltiples, volátiles e integradoras. Cuanto más dispar sea una idea de otra, cuanto mayor sea la mezcolanza de disciplinas, más sugestiva resulta la creación, tanto para el creador como para el espectador, que la encuentra abierta a cualquier posibilidad de lectura.

49

Con el nacimiento de la poesía visual solamente se consideraba como tal a aquellas ilustraciones que tomaban texto y tipografías y las deformaban creando un lenguaje gráfico, pero la evolución y la experimentación en este campo ha llevado a que las letras iniciales se conviertan en esbozos, llegando a ser ilegibles por el espectador. Es entonces cuando el campo se expande y se lleva a otras disciplinas dejando incluso a un lado la poesía escrita como tal (Conesa, 2013). Por lo tanto, es muy difícil actualmente categorizar una obra de arte como poética. Tanto la poesía, como por ejemplo la pintura, nacen del interés por expresar una idea, o varias; y ambas son movidas por el motor de la experiencia estética y la razón, lo que hace que el espectador asocie ideas y las lleve a una solución. Este proceso podría entenderse realmente como la lectura de una metáfora gráfica o escrita (Díaz, 2014). “La pintura es un suceso, un íntimo suceso que se manifiesta, claro, en formas y figuras, cualesquiera que sean representativas o no, figurativas o no. Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira (...) Un suceso en la intimidad, un misterio. Un sueño; que abrazaría la pintura toda” (Zambrano, 2012). Y es así como nos enfrentamos a las demás disciplinas artísticas y es donde encontramos la relación entre la poética y el arte: en el suceso que vive el artista al realizarla y al observarla.

Chema Madoz es uno de los grandes representantes de la poesía visual, y su trabajo no siempre recurre a componentes verbales o lingüísticos. Él mismo dice de su obra: “Mis imágenes son muy elementales, muy sencillas, pero hay en ellas algo de mecanismo de relojería, algo en el que la imagen está dotada de una especie de engranaje en el que una vez que te pones delante de ella arranca. Me gusta pensar que estas imágenes permiten diferentes tipos de lectura” (Madoz, citado en Arenas, 2005). Estas poesías visuales plantean un problema lógico que como espectadores competentes debemos intentar resolver, por lo que se debe ser activo, llevando un proceso de análisis y abstracción que nos acerque al artista, hasta que encontremos el nexo que permite asociar los elementos

que la componen. Teóricos como Luis Arenas (2005) afirman que la atmósfera mágica del universo poético del artista se relaciona con las vidas no vividas de los objetos: esa tensión de que los objetos que inmortaliza no son verdaderamente lo que podrían llegar a ser.

En la obra *La escalera* (1994) Madoz hace de dos elementos sencillos -una silla y un espejo- un complejo juego visual. Los percibimos tal y como él los sugiere, pues el artista apoya la escalera en el espejo haciéndonos ver otra realidad que no existe: la escalera introduciéndose en el vano de la pared y continuándose por el otro lado de esta, de forma paralela (Fig. 3).



Figura 3. Chema Madoz, *La escalera*, 1994.

Estas poesías visuales de la que venimos hablando tienen una estrecha relación con la imagen poética. Como dice Mónica Elena Echegarreta Caraballo en *Impre(cisiones simultáneas: imagen y palabra, poesía y fotografía*:

Sabemos que la imagen poética es una construcción verbal que desemboca en una experiencia estética. Ahora bien, ella también funciona como puente, como portal, como bisagra que une el pensamiento de aquel (la) quien escribe y el mundo que lo (la) rodea. Cuando hablamos de imágenes poéticas nos referimos a aquello que se intuye intelectualmente. Con la poesía aprehendemos la existencia del ser humano, la experiencia de la conciencia en cuanto a los sentidos. Apreciamos inherencias de lo que es y fue percibido y, a través de ella, vivimos la esencia de las cosas. Igualmente, con las imágenes poéticas otorgamos otros sentidos a lo que nos rodea; revelamos y develamos el concepto de las palabras y éstas no se agotan en su significación. Evocamos, construimos, recuperamos, nos perpetuamos: esa es, en sí misma, la tarea de la poesía, de las imágenes poéticas (Echegarreta, 2015:15).

Proyectos como *Sole*, *Manos* o *Pies*, al igual que las imágenes poéticas, no pretenden aludir a una verdad absoluta, sino revelar retazos de interpretaciones. El significado de la obra es fragmentario, dinámico, inacabado, no es preciso, es incluso cambiante. No dice nada, solo sugiere, lanza una serie de ideas que cada espectador desarrolla de forma independiente. “Se trata entonces de una correspondencia entre la idea y el objeto. Es, de esta manera, abierta y cerrada; cernida y evaporada” (Echegarreta, 2015:17).

2.4 SÍMBOLOS

El arte es abundante en relaciones simbólicas. Desde la prehistoria se vienen interpretando las expresiones gráficas como símbolos que expresan una idea que va más allá de lo que representan. Hay cientos de teorías que quieren encontrar el significado de las venus del paleolítico, o de los bisontes de las cuevas de Lascaux, y aunque no esté claro qué finalidad pudieron tener, parece evidente que el interés por la imagen simbólica existía ya 350.000 años atrás. Durante toda la historia el arte se ha creado obra con la finalidad de que represente o simbolice un significado concreto, ya fuese político, religioso o de otra índole; pero también hay obras plagadas de símbolos que esconden capas de significado tras su apariencia. El simbolismo, nacido a finales del siglo XIX como reacción al impresionismo, rechaza el acercamiento de éste a la naturaleza y a lo real, tomando el complejo mundo interno del propio artista como punto de partida. Los pintores simbolistas representan lo onírico, el sueño, la muerte, sienten fascinación por lo místico y lo visionario, y hacen continuas referencias al mundo clásico y la mitología (Nieto y del Castillo-Olivares, 2015).

En el arte más reciente el símbolo sigue siendo abordado por diferentes artistas, como es el caso de Antoni Tàpies. “Vemos cómo uno de los elementos más importantes de su plástica es la fidelidad al símbolo, entendido como un elemento de permanencia en la historia” (Moreno, citado en González, 2017). “Utilizando estos, a través de la asociación o contraste de ideas, intenta sumergirse en lo inconsciente” (Gimferrer, citado en González, 2017). “Además, su intención por designar lo absoluto hace que sea irrenunciable la utilización de símbolos universales” (Medina, citado en González, 2017). Críticos y estudiosos que han analizado su obra, como José Ángel Valente, defienden que la obra del artista se dirige hacia un punto: la experiencia de la unidad entre materia y espíritu, unidad que solo se puede representar a través del símbolo (Valente, citado en González, 2017). Los más recurrentes en su obra son la letra M, la X, la A y la T, y además figuras geométricas como los triángulos alquímicos, círculos, cuadrángulos y diagramas taoístas. La letra M nos hace referencia a la muerte, la X al misticismo o a lo oculto, los triángulos se asocian al cuerpo, alma y espíritu; mientras que los círculos al azar o a la fortuna; por último, los diagramas taoístas nos recuerdan al ying y yang o a las dos caras de la moneda. Todo esto se observa en multitud de sus obras, como en *Llambrec Material* (1975) (Fig. 4) en la que aparece en el centro de la composición una enorme cruz negra.



Figura 4. Antoni Tàpies, *Llambrec Material* (I), 1975.

No solo Tàpies ha utilizado el símbolo en sus obras. Otras artistas como Remedios Varo o Frida Kahlo hacen uso de ellos. En *La columna rota* (1944) (Fig. 5) de Kahlo observamos un autorretrato en el que aparece la artista con el pecho abierto y en su interior vemos una columna griega rota haciendo alusión a su columna vertebral herida. Además, presenta por todo su cuerpo clavos que aluden al sufrimiento por el que estaba pasando, no solamente físico, sino también mental. El paisaje de fondo actúa también simbolizando sentimientos de desolación, soledad y dolor. Por otro lado, podríamos mencionar la obra *Ruptura* (1955) (Fig. 6) de Varo. En ella aparece un joven en primer plano saliendo de una casa cuya puerta está entreabierta. Esto podría hacer referencia a la huida con posible retorno del joven. Además, las ventanas de la casa están abiertas y en ellas ondean banderas blancas, lo cual es un símbolo de libertad. La escena se desarrolla en un ambiente cálido, rojizo, que representa el atardecer, y quizá esto nos esté diciendo que es el fin del día y que mañana será el comienzo de otro (Otero, 2001).



Figura 5. Frida Kahlo, *La columna rota*, 1944.

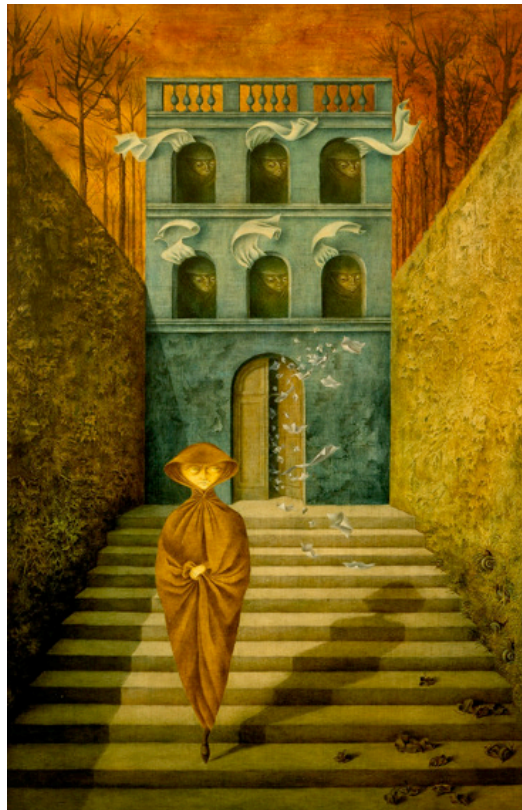


Figura 6. Remedios Varo, *Ruptura*, 1955.

Estos ejemplos, a los que podrían sumarse muchos otros, son buena muestra de la relevancia del simbolismo y su interpretación en el arte. La curiosidad que despierta en el individuo el significado de la obra nos ha acompañado desde hace siglos a diferentes artistas, de distintos movimientos y estilos, y que nos seguirá acompañando en el futuro.

En *Interpretaciones* observamos que se repiten ciertos elementos. Podemos encontrar valor simbólico tanto en aquello que se representa como en la manera de representarlo. Así, los tres temas principales -el cuerpo fragmentado, los elementos vegetales y orgánicos y los objetos que nos hablan de la Historia del Arte- funcionan como símbolos, al tiempo que el propio material elegido para dar cuerpo a estas formas tiene también la capacidad de evocar múltiples significados ocultos.

2.4.1 El cuerpo fragmentado: las manos, los pies y el corazón.

El fragmento en el Arte es la condición de una nueva perspectiva de legibilidad de la obra; es un signo evidente de autenticidad y ofrece, en la medida que la forma está más disgregada, una posibilidad mayor para la manifestación de la imaginación y del estímulo estético. Por lo tanto, el fragmento no aparece como un defecto de la forma sino más bien como un valor absolutamente especial. En estas condiciones, lo irreparable, lo dañado es la estructura unitaria de la obra, por ello provoca el desconsuelo por lo que se ha perdido. Sin embargo, esto puede estimular la inteligencia interpretativa a generar nuevas formas que susciten el placer y el agrado. El efecto que ejercen en nosotros algunas obras reside, precisamente, en su mutilación (Caniglia, 2007:19).

El fragmento genera duda, incertidumbre e invita a imaginar de dónde viene y cómo se completa; estimula la fantasía y crea emociones. Un zapato abandonado no es solo un objeto, es un interrogante que permite inventar una historia. Para Caniglia se muestra como residuo de lo que se ha perdido, pero a la vez como expresión de un nuevo camino con un nuevo sentido, infundido a partir del testimonio actual de una vivencia. En cambio, otras personas relacionan el fragmento con el arte abyecto o con ideas más desagradables o tétricas, mientras que los artistas románticos del siglo XIX adoraban el fragmento, dibujándolo incontables veces, recibéndolo como un regalo del pasado (Nieto y del Castillo-Olivares, 2015). Antoni Tàpies (1998), que tanto protagonismo ha otorgado al fragmento a lo largo de su carrera, entiende que un cuerpo amputado sirve para expresar el dolor y a su vez combatirlo.

Interpretaciones recurre al fragmento de manera similar a como lo hace el escultor Ángel Ferrant en *Objetos Hallados*. Ferrant los combina para realizar composiciones que despiertan sugerencias. No representa ninguna realidad concreta natural, sino que usando la metáfora nos propone un nuevo mundo, uno imaginario. Utiliza cada fragmento con intención de aportar significados por sí mismo, y además abre caminos diferentes al asociarlos con otros nuevos. Esto lo podemos ver en la pieza de *Marinero Narciso* (Fig.7) del año 1945, en la que conjuga conchas, ramas y otros elementos, evocando un amplio abanico de ideas.



Figura 7. Ángel Ferrant, *Marinero Narciso*, 1945.



Figura 8. Paul Thek, *Warrior's Arm* (de la serie *Technological Reliquaries*), 1964-67.

Paul Thek, artista norteamericano, trabaja también con el fragmento. El proyecto *Technological Reliquaries* (1964-67) se materializa en una serie de urnas de plexiglás que contienen fragmentos humanos realizados en cera. Son piezas de un intenso realismo que revelan su extraordinaria manera de situar objetos en el espacio (Whitney Museum of American Art, 2019). Si examinamos su forma de trabajar con estos fragmentos podemos encontrar ciertos paralelismos con *Interpretaciones*, pues la mayoría de las piezas que conforman *Technological Reliquaries* son extremidades desmembradas contenidas en diferentes recipientes o marcos.

Más adelante, Thek fue sofisticando su obra y sus instalaciones fueron adquiriendo mayor complejidad, jugando con elementos recurrentes a los que llamaba *Processions*. Así vemos los dobles sentidos y la pluralidad de significado, pues él relaciona la idea de procesión con el arte entendido como proceso, pero también con la parte escénica y de ritual religioso que impregna sus instalaciones. Thek tuvo una vida convulsa y difícil, pero, aun así, el objetivo de sus creaciones era representar a través de una obra intimista e ingenua un mundo maravilloso (Groenenboom, 1996). “Quiero presentar una atmósfera o un ambiente tan plácido y bonito que cuando salgas te deje completamente anonadado. Yo creo que la única manera de mejorar las cosas es demostrar cómo pueden llegar a ser de buenas” (Thek, citado en Groenenboom, 1996). Estas palabras de Thek, que pueden resultar paradójicas tras un primer vistazo a sus obras, nos hacen reflexionar acerca del sentido que se esconde tras las imágenes: el fragmento corporal, que tan frecuentemente se asocia a lo abyecto, a lo repulsivo, bien puede portar valores positivos de transformación.

Thek considera su producción como obra en proceso, y otorga el mismo peso a lo inacabado que a lo acabado. Este inacabamiento es importante también en proyectos personales como *Manos*, *Pies* o *Corazón*, todos ellos aparentemente acabados esperando alguna modificación futura. El hecho de jugar con elementos que se complementan como si de piezas de puzle se tratara invita siempre al cambio. En *Interpretaciones* no interesa la obra como producto final con aspecto cerrado, sino que se entiende como parte de un proceso en el que los elementos pueden fluir, pueden pasar de una obra a otra por pertenecer más que a una obra en concreto a un imaginario que las engloba.

Pero si hablamos de fragmentos no hay que olvidar a la artista francesa Louise Bourgeois. En sus instalaciones *Cells*, Bourgeois crea espacios deshilvanados que activan el cerebro para reflexionar y buscar diferentes soluciones o explicaciones a eso que se está observando (Manchester, 2003). Es una artista que interactúa con el espectador sin premeditarlo. Si en la obra de Bourgeois estos fragmentos son una forma de revivir la emoción que vivió en el momento que está representando, en *Interpretaciones* se trata más bien de, como hemos visto anteriormente, hacer reflexionar al espectador. Bourgeois introduce sus vivencias de forma muy acertada, haciendo los sentimientos casi tangibles; pero es el lenguaje formal el que me ha ayudado a desarrollar mi obra personal: las formas orgánicas, los elementos que se abren y se cierran o incluso se encierran, las líneas envolventes, la utilización de diferentes materiales en una misma obra, los fragmentos y el mínimo uso de color... Son todas ellas estrategias que, de una u otra forma, están presentes en los trabajos artísticos que presento en el dossier. Es remarcable el amplio abanico de materiales que usa: desde orgánicos como la madera, el papel o la cuerda hasta industriales reciclados como el bronce o el cristal. La magia alquímica de llevar sentimientos o pensamientos inmateriales a una representación material es un rasgo muy importante en su proceso artístico que ha marcado el mío, pues, de un modo similar, trato de recrear visualmente ideas internas por medio de sensaciones matéricas.

En su obra *J'y suis, j'y reste* (Estoy allí, me quedo allí) (Fig.9), del año 1990, Bourgeois recurre al fragmento como generador de evocaciones: se conforma de un bloque de mármol donde está instalada una casa de vidrio de la que solo quedan en el interior dos fragmentos de pies, como si fueran el resto de una estatua desaparecida. La piedra parece evocar un antiguo vestigio que actúa como fuerte base para una casa de cristal frágil que parece actuar como vitrina de museo. Los pies no descansan en el cristal, sino en la misma roca, así que si se retirara la vitrina en forma de casa, los pies seguirían estando, lo que nos conecta con el título: pase lo que pase, aunque esto se derrumbe, la posición firme de los pies no se moverá, *J'y suis, j'y reste* (Vigoureux, 2015).



Figura 9. Louise Bourgeois, *J'y suis, j'y reste*, 1990.

Kiki Smith es una artista que también ha utilizado el fragmento como símbolo para desarrollar su obra artística. Asimismo, es conocida por sus representaciones figurativas sobre la mortalidad, lo abyecto y la sexualidad, además de tratar asuntos más concretos como el embarazo o la regeneración. Entre los 80 y 90 se introdujo en temas políticos y sociales como el SIDA y el género, pero el trabajo más reciente se basa en la condición humana en relación con la naturaleza. *Interpretaciones* toma esta última etapa de Smith como referente y se apropia de algunos de los símbolos a los que la artista recurre, si bien lo abyecto de su obra se aleja de los objetivos del proyecto. Para materializar la idea del SIDA y la de los derechos de las mujeres desarrolló un proyecto en el que usaba fragmentos del cuerpo y fluidos: corazones, pulmones, estómagos, hígados, bazos, orina, etc. La presencia de estos elementos en sus esculturas cuidadosamente diseñadas con influencia surrealista, crea reacciones físicas involuntarias en el espectador cercanas a las náuseas (De la Villa, 2008). El aspecto alquimista de la obra de Smith es lo que enlaza con *Interpretaciones*: el uso de elementos a priori desagradables desemboca en obras de estética cuidada en las que juega un papel fundamental una serie de materiales de gama cromática restringida. Trabajos como *Sole*, *Manos*, *Pies* o *Fragmentos* comparten

el carácter cromático de las obras de Bourgeois y Smith.

De las obras presentadas en el dossier artístico, las manos, los pies y el corazón son los fragmentos del cuerpo humano que adquieren mayor protagonismo. Sirven como unidad de significado aisladas del cuerpo y se han usado en la historia del arte de manera recurrente.

El corazón es un símbolo poderoso que ha sido representado por numerosas culturas y en cada una de ellas con diferentes significados. Para los cristianos, el corazón de Cristo es símbolo de la eucaristía y de la transformación del amor y el sacrificio. Es un símbolo viviente, dispuesto siempre a acoger nuevos significados. A menudo se asocia con el sentimiento: cuando decimos “querer de corazón” no nos referimos a ese órgano que late, sino a algo más ambiguo, intenso e intangible. Esta relación directa entre los sentimientos y el corazón se puede hallar por lo indispensable que resulta para nuestro organismo este músculo. Nuestra oscilación del ritmo cardíaco puede revelar cómo nos sentimos, si nos encontramos en un momento de deleite, ira o reposo. Ya desde los egipcios el corazón se interpretaba en los jeroglíficos como el almacén de la memoria y la verdad, también como el centro de la personalidad y la imaginación; y no solo eso: se creía que Osiris pesaba los corazones para determinar si el difunto iría al infierno o a la vida eterna. El corazón de un asunto es su núcleo, lo esencial, lo importante del tema. Podríamos seguir resaltando todas sus acepciones, pero resulta ya evidente la multitud de significados que atesora y el juego inacabable que puede ofrecer en su diálogo con otros símbolos (Ronnberg, 2010).



Figura 10. Cristina Rodríguez de Medina
Cánovas, *Corazón*, 2019.



Figura 11. Cristina Rodríguez de Medina
Cánovas, *Manos*, 2018.

Las manos son otro de los símbolos recurrentes en *Interpretaciones*, y no solo por todas las acepciones e interpretaciones que puedan tener, sino también por su papel en el arte: la mano es la fuerza creadora. ¿Qué sería del artista sin sus manos? Con una rápida mirada a unas manos ajenas se puede descubrir parte del interior de la persona, pues tienen personalidad en sí mismas. Pueden susurrarte la edad de la persona, e incluso se observan para identificar el tamaño del corazón. Antes de esto, ya los artistas prehistóricos dejaron la huella de sus manos en las cuevas donde vivían. Más adelante, con el nacimiento de las religiones, la mano de Dios hace referencia a la orden suprema. La misma mano que acaricia, bendice o cura puede generar violencia o incendiar un lugar. El propio lenguaje utiliza la mano como símbolo de poder: manos largas, mano dura, juego de manos... No solo la mano en sí misma ofrece múltiples significados, también, dependiendo de su

posición, puede transmitir ideas muy diferentes: la mano atada es símbolo de represión, la mano abierta implica ayuda, la mano en la boca representa el silencio, dos manos abrazadas hablan de amor o amistad y las manos en alto en la guerra piden paz (Ronnberg, 2010).



Figura 12. Cristina Rodríguez de Medina Cánovas, *Pies*, 2017.

Si las manos son la fuerza ejecutora de la mente, y nos hablan, por ello, de lo elevado de nuestro cuerpo, los pies nos conectan con la tierra, nos ayudan a soportar nuestro peso y también nos hacen a caminar. En la religión católica los pies son la parte más afectada cuando se realiza una peregrinación. Los cristianos besan los pies de los santos para pedirles o rogarles, pero besar los pies de alguien supone una alabanza. Da Vinci (citado en Ronnberg, 1980:1), decía que los pies son “una pieza maestra de la ingeniería y una obra de arte”. También se relacionan con la humildad. Una persona competente y formada conoce el terreno que pisa, mientras que una persona realista tiene los pies en la tierra. El pie se usa como elemento de medida, pero a la vez es un elemento erótico de deseo fetichista (Ronnberg, 2010). Es versátil, y en ocasiones puede sustituir a las manos: se conoce a mancos que tocan el piano con los pies, o que han aprendido a dibujar con ellos. En la mitología clásica, el mito de Aquiles le ha otorgado al talón una connotación vulnerable, pues la considera la parte más humana del pie.

Los tres elementos –manos, corazón y pies- son relevantes universalmente y propician juegos en el pensamiento debido a estas (y otras) acepciones. Su milenaria carga simbólica les otorga además un poder expresivo que refuerza el carácter de la obra artística, pudiendo malearse y adaptarse a infinitud de sensaciones, materiales y colores, suscitando un amplio abanico de ideas. El inmenso mundo que hay detrás de estos elementos abre el camino para la creación de juegos poéticos por medio de la metáfora y la metonimia. Las manos, los pies y los corazones que aparecen en *Interpretaciones* pueden no aludir a ninguno de los significados aquí enumerados, pero, de alguna manera, arrastran consigo una tradición simbólica que, inconscientemente, determina su uso y lectura, por parte del artista que recurre a ellos y por parte del espectador que se detiene a leerlos. Esta carga simbólica asegura la identificación y el reconocimiento de unas formas sobre las que cada cual puede proyectar su historia.

2.4.2 Marco, urna y pedestal. Las convenciones de la Historia del arte.

Es con los primitivos flamencos en el siglo XV en los alrededores de Flandes y los Países Bajos donde nace un incipiente mercado artístico que sentirá la necesidad de presentar la obra de arte produciendo ciertas modificaciones en su aspecto: el marco y la vitrina se convierten a partir de entonces en elementos habituales, tanto que han conseguido crear una fuerte convención que se ha mantenido hasta hoy. Esta era una de las maneras en la que los burgueses del momento podían hacer gala de su poder y fortuna, y así remarcaban que lo que tenían en su salón era una verdadera obra de arte. Este cambio en la concepción de la obra artística también surge a su vez en Italia durante el Quattrocento. Así, tanto en los Países Bajos como en Italia se desarrollan dos potentes mercados artísticos que producen obra de manera casi seriada para contentar la enorme demanda que empieza a surgir, teniendo como consecuencia la subida del estatus del pintor. La Francia de los siglos XVII y XVIII vive la época de esplendor del marco: es entonces cuando empiezan a dorarse y a presentar entrantes y salientes siguiendo el estilo de los muebles de la época. El marco adquiere tal protagonismo que rivaliza incluso con la propia pintura (Alegre, 2014).

Ortega y Gasset, en su escrito *Meditación del marco* (1969), afirma que la relación entre el marco y el cuadro es necesaria, ya que un lienzo sin marco se encontraría desnudo, mientras que el marco ha sido creado para el cuadro, y si no tiene nada en su interior, lo que aparezca dentro de él lo convierte en algo relevante, enmarcado. El marco no es un adorno, aunque ostenta el cuadro. Ortega establece una relación entre el inicio del adorno en la prehistoria -cuando los primeros hombres se decoraban la cabeza con plumas- y el actual marco: los hombres usaban el adorno para destacar, para atraer la mirada, mientras que el marco no atrae sobre sí la mirada, en todo caso, guía la mirada hacia su interior. Las obras que conforman *Interpretaciones* se valen de estas convenciones artísticas -el marco o la urna-, al igual que el neandertal usaba sus adornos, para complementar su apariencia. Estos elementos son esenciales en *Manos*, en *Fragmentos*, en *Corazón*, o en *Pies*, pues forman parte del juego: todas estas obras incluyen marco o urna, pero no con la idea de hacerlas más presentables, ni tampoco para delimitar el espacio artístico y separarlo del espacio cotidiano. La aparición de estos, como vimos en el apartado anterior, se justifica por su condición de símbolos capaces de suscitar multitud de ideas en el espectador. El uso del marco no va más allá de ser una pieza del puzzle que conforma *Interpretaciones*: cada elemento usado es una pieza o una idea que cada espectador podrá leer e interpretar de una manera única y personal.

El marco, durante siglos, ha servido para acotar el espacio de la pintura, para separarla del mundo real, al tiempo que ha resaltado su condición de objetivo valioso. En el siglo XX, con la llegada del museo moderno, el marco se elimina, rompiendo así la idea del cuadro ventana para pasar a entenderlo como objeto en sí mismo. Además, el cuestionamiento que el arte del siglo pasado planteó con respecto a tantas convenciones antes establecidas no olvidó este aspecto: el marco desaparece como elemento ineludible en la pintura, pero reaparece como icono sobre el que reflexionar, formando a veces parte de la obra de manera consciente. Chus Villar (2008) nos presenta a Esther Ferrer como un caso paradigmático en este sentido. Villar afirma que esta artista interdisciplinar habla del marco en su obra como un objeto sencillo, que suele adornar y acotar una obra de arte, convirtiéndolo en protagonista. En su obra el marco no enmarca la obra, se convierte en la propia obra, y podemos ver marcos enmarcando otros marcos o marcos que no enmarcan nada. *Dans le cadre de l'art* es una instalación que se compone de dieciséis

marcos blancos, sencillos, que enmarcan unos a otros porque van disminuyendo de tamaño progresivamente. Cuando realiza la performance del mismo título –es habitual en la obra de Ferrer observar conversaciones entre instalación y performance que desemboca en dos versiones de una misma obra desde una y otra disciplina- se pone sobre la cabeza, uno a uno, los marcos con los objetos (Aizpuru, 1997). La relevancia del marco la explica la artista en una entrevista con Chus Villar: afirma que en el marco ocurren muchas cosas y que es una fiel admiradora del marco antiguo. Ferrer incluso admite su predilección hacia el marco en comparación con lo que contiene, y también hace referencia a todas las connotaciones que posee, que llevan al espectador a relacionarlo con determinadas épocas o estilos.



Figura 13. Esther Ferrer, *Dans le cadre de l'art*, 1992.

La peana o pedestal es a la escultura lo que el marco es a la pintura, y su presencia nos lleva a la misma reflexión acerca de la separación que establecemos entre el arte y el mundo real. Rosalind Krauss, en su artículo *La escultura en el campo expandido* (1979) se refiere a la pérdida del pedestal de la escultura en la década de los sesenta del siglo XX como un punto de inflexión en la historia de esta disciplina. Los escultores minimalistas fueron los más tajantes a la hora de prescindir de este elemento que ensalza la obra de arte y, a partir de entonces, como ha ocurrido con el marco, la peana puede aparecer no como elemento útil sino como símbolo de una tradición que para muchos debe ser cuestionada. Juan Muñoz sigue esta línea de ruptura de las convenciones expositivas que tradicionalmente estructuran la visita a un museo, hace al espectador partícipe de la obra y acerca la escultura a este, sin elevarla en una peana. Esta estrategia está presente en *Interpretaciones*: en *Corazón* vemos cómo la pieza está flotando en el aire, enmarcada por un marco labrado y dorado. Rompiendo con la idea en principio lógica, el corazón, pieza escultórica, no se encuentra sobre una peana o un pedestal, sino flotando en el aire y recogido por un marco, tradicionalmente usado en pintura. En *Manos* observamos una urna que acoge a la escultura completa. El uso de esta difiere del uso común: guardar joyas, objetos de valor o incluso cenizas. En la obra se utiliza a modo de marco, para acotar el espacio enmarcándola en él.

2.5 LO SUGESTIVO DE LAS ASOCIACIONES SURREALISTAS

¿Qué se nos pasa por la cabeza cuando vemos la fotografía *El violín de Ingres* de Man Ray? Quizá tiene un significado obvio, pero el abanico de interpretaciones que se abre es amplio. Un poco más complicado: *Rueda de bicicleta* de Duchamp ¿Qué nos querrá decir? ¿Quiere transmitir una idea concreta o simplemente quiere disfrutar de la observación de ese objeto encontrado? El surrealismo y el dadaísmo han jugado con las asociaciones de imágenes como fundamento de sus obras. Esto hace que el espectador busque interpretaciones y soluciones en distintos niveles. En un primer lugar, nuestro cerebro hace una descripción concreto-real, se describe lo que hay, no se interpreta nada; pero una vez reconocidas las formas que se observan nuestro cerebro pasa al nivel lógico-irreal, en el que se centra en destacar que los elementos de la obra no se apegan a lo real esperado: la rueda de bicicleta está encima de una silla o el cuerpo es un violín. El último nivel es el lógico-interpretativo, cuando se elabora una interpretación o explicación de la obra. Esta descripción hace referencia a los propios sentimientos, pensamientos, recuerdos y puede incluir núcleos temáticos más específicos: datos del autor, aspectos familiares o personales que podemos considerar ligados a la obra (Iturbe Lugo). Así, dependiendo del espectador, podría interpretarse *El violín de Ingres* como una mujer-violín, que sería lo más directo, o quizás se podría desarrollar toda una historia en torno a una mujer que siempre quiso tocar el violín y nunca pudo, por lo que decidió convertirse en un violín para poder escucharlo eternamente.

En el contexto de rebelión de las primeras vanguardias artísticas, en los años veinte del siglo pasado, el dadá impone un gesto rabioso contra lo establecido. El azar enfrentado a la lógica será una poderosa herramienta para artistas como Duchamp o Tzara, quienes desarrollan sus obras como un compendio de relaciones sin sentido aparente que desemboca en una producción sugerente con multiplicidad de interpretaciones y variaciones. Según Gombrich (1950) el dadá fue un movimiento que sirvió de base conceptual e inicio al surrealismo, y no solo eso, también actuó de bisagra entre el arte tradicional-clásico-convencional, las vanguardias y el arte contemporáneo. La destrucción es necesaria para la creación en el dadaísmo. La diferencia reside en que el surrealismo se encuentra en constante búsqueda de la autenticidad a través de manifestaciones con alto contenido simbólico e irracional (Gombrich, 1950).

Interpretaciones se apropia de ciertos rasgos que surrealistas y dadaístas han explotado -la escritura automática, el juego con el lenguaje, la asociación de términos no relacionados entre sí- con idea de liberar el subconsciente y hacerlo prevalecer sobre el control absoluto que ha determinado casi siempre el proceso de creación de la obra de arte.

René Magritte, como vimos anteriormente, es uno de los máximos exponentes en lo que a la creación de relaciones sugestivas se refiere. Podemos ver cómo en *El hijo del hombre* (1964) entra en juego una serie de elementos que amplía el alcance de la obra: por un lado, el título alude al relato bíblico de Adán y Eva, y la manzana está ahí para hacer más clara la asociación. Por otro, la vestimenta del hombre que vemos nos aleja de dicho relato y nos acerca más bien a la época del propio pintor. Estas contradicciones provocan una reacción en el espectador, y Magritte es ahí un experto. *Los amantes* (1928), obra enigmática en la que aparecen dos figuras besándose bajo unas telas blancas que obstaculizan el acto, insiste en la idea de imposibilidad: no se les permite verse, tocarse, ni sentirse. También podríamos mencionar la extraña sirena que pinta a la inversa en *La invención colectiva* (1934).



Figura 14. Salvador Dalí, *Teléfono langosta*, 1936.

61

Uno de los ejemplos más célebres y extremos a la hora de hablar de la asociación de elementos en principio inconexos es el *Teléfono Langosta* (1936) (Fig. 14) de Dalí. La langosta sobre el aparato telefónico ofrece un juego visual lúdico y al tiempo amenazador. Por medio de estas conexiones imposibles Dalí creía que se revelarían los deseos secretos del inconsciente. Para él, tanto los teléfonos como las langostas tenían un fuerte contenido sexual, de ahí que diseñara este extraño teléfono a conciencia, ubicando la cola del crustáceo (donde se encuentran sus partes sexuales) en la boquilla del teléfono (Riggs, 1998).

2.6 LA ALQUIMIA DE LA METODOLOGÍA

Si, como hemos visto, la relación entre elementos a priori inconexos resulta sugestiva para el espectador, también el material tiene mucho que decir en cuanto a las sensaciones que este percibe. El uso de un material orgánico, semi-virgen y sin patinar es un rasgo esencial de las obras que componen *Interpretaciones*. Este grupo de materiales proporciona paz y pretende promover la quietud y la contemplación detenida, sin colores estridentes que puedan distraer, con una gama cromática natural que puede relacionarse con la procedencia orgánica de la mayoría de estas materias. El yeso, la cera, el vidrio, la madera o el bronce poseen un carácter especial. Tenemos una conexión con ellos diferente a la que se tiene con otros materiales. No es solo su carácter visual, también es el tacto, el olor, el aura que aportan a la obra.

El material transparente, blando, dúctil, transmite diferentes sensaciones como la luminosidad o la duda... El cristal, la resina o la cera (materiales que aparecen en *Interpretaciones*), translúcidos por naturaleza, dejan intuir lo que hay detrás de ellos o en su interior. A lo largo de la historia estos materiales han transmitido belleza, delicadeza

y a veces una fragilidad extrema. Se viene elaborando cristal ya hace más de cuatro mil años en Mesopotamia y Egipto, y en la Edad Media los alquimistas lo convirtieron en el emblema de su opus de transmutación (Ronnberg, 2010). Así vemos que este material enigmático e incoloro es otro de los elementos que entra en juego en las obras para suscitar preguntas en el espectador: ¿qué hay tras su superficie? ¿es cierto lo que vemos en el interior de *Pies*, o es mentira? ¿Es realmente transparente o es un trampantojo de la realidad?

Más allá del material, trabajos como *Pies*, *Manos*, y *Sole* comparten la técnica del vaciado como nexo de unión. El vaciado permite una reproducción veraz de las formas a la vez que ofrece múltiples opciones de positivado. Hay algo casi mágico, alquímico, en su proceso: el vacío se llena y adquiere cuerpo con innumerables materiales, y parece como si algo de ese elemento que origina el molde quedara impregnado en sus copias. El molde de una mano y su positivado atesoran de alguna manera todo lo que esa mano ha vivido, todos sus surcos... Incluso una parte del alma parece residir en la pieza positivada. Pero si este proceso permite resaltar la individualidad de las formas, bien puede, muy al contrario, llevar a la estandarización. Juan Muñoz sabe bien esto. Sus esculturas a partir de moldes juegan con la desaparición de la identidad (Fig. 15). El molde es una matriz que puede parir infinidad de cuerpos casi idénticos. El espectador se pasea inquieto entre una multitud de clones monocromáticos, sintiéndose uno más en la muchedumbre.

Todas las obras que conforman *Interpretaciones* han tenido relación con el proceso de vaciado: a la cera perdida en *Corazón* y moldes perdidos en *Manos*, *Sole*, *Fragments* y *Pies*. Desarrollar una pieza en un molde que tiene que ser destruido para obtener la escultura del interior es un proceso gratificante a la vez que intrigante. Estas técnicas han sido utilizadas tanto para elaborar un resultado final como para experimentar, probar y desarrollar bocetos. Es un trabajo arduo que desemboca en un resultado muy fiel a la realidad con un alto grado de naturalismo, lo cual, para la finalidad y los objetivos del proyecto, es idóneo. Gracias al carácter visual que el vaciado aporta, y también gracias a la coherencia en la gama cromática y a la repetición de una serie de símbolos fetiche, las piezas de *Interpretaciones*, aun siendo independientes, se unen para acabar formando parte de un todo en el que se necesitan unas a otras para manifestar su verdadero sentido.



Figura 15. Juan Muñoz, *Plaza*, 1996.

CONCLUSIONES

La semiótica, la simbología y la imagen poética, junto con los artistas que han servido de referentes, han centrado la investigación para la realización de este Trabajo de Fin de Grado, el cual me ha ayudado a expresar de forma clara las intenciones y objetivos del proyecto *Interpretaciones*. Profundizar en el estudio de la semiótica es un apoyo fundamental para entender verdaderamente cómo funciona el cerebro y cómo recibimos y procesamos las imágenes en general y la imagen artística en particular. Se trata de un conocimiento que sin duda ayuda a la hora de crear la obra y a la posterior observación, pues abre una puerta para que el espectador se acerque a ella. Una vez que sabemos cómo funciona el motor, el camino es más sencillo. Partiendo del convencimiento de que toda imagen es polisémica, podemos ensamblar infinitud de símbolos y estudiar la multiplicidad de significados que surgen a raíz de estas combinaciones.

63

Los estudios y reflexiones acerca de la simbología de la obra ayudan a entender el carácter múltiple del proyecto. Se crea una amplia amalgama de historias e ideas con la intrusión de elementos inconexos o con elementos convencionales usados en el arte, como son la peana o el marco. Ha sido un placer introducirme en el mundo de lo poético, el subconsciente y las conexiones de símbolos e iconos. Esta investigación, más que una tarea, ha resultado ser un gozo. A través de los temas expuestos en el trabajo encuentro un camino donde desarrollar un lenguaje artístico personal. Este estudio ha abierto las puertas de la curiosidad hacia otros asuntos que seguiré explorando en el futuro, siempre relacionados con la experimentación, la simbología y la interpretación.

La posibilidad de desarrollar un proyecto con libertad, orientado a la evolución personal y a la búsqueda de un camino artístico después de cuatro años de carrera supone una gran satisfacción. Partiendo de la base adquirida en la Escuela de Artes de Jerez de la Frontera, y ahora que me encuentro en el final del Grado en Bellas Artes, considero que he adquirido un bagaje que me permitirá desarrollar nuevos proyectos futuros, siempre con constancia y trabajo. Aún quedan muchos objetivos que cumplir, pero la ilusión y la fuerza con la que acabo el grado me hará seguir buscando caminos para conseguirlos.

BIBLIOGRAFÍA

AIZPURU, Margarita, 1997. “Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa. Margarita Aizpuru” [en línea] *Performanceología: todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. [consulta: 16 de Abril de 2019]. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/esther-ferrer-de-la-accin-al-objeto-y.html>

ALEGRE CARVAJAL E., MONTEIRA ARIAS I., MARTÍNEZ PINO J., PERLA DE LAS PARRAS A., & VIDAL ÁLVAREZ S., 2014. *El arte en la Baja Edad Media Occidental: arquitectura, escultura y pintura*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

ÁLVAREZ CALLEJA, María Antonia, 1988. *Denotación y connotación*. [en línea] [consulta: 28 de febrero de 2019] Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_ii/06_alvarez.pdf

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores ; NIETO, Víctor y MARTÍNEZ PINO, Joaquín, 2015. *El siglo XIX: la mirada al pasado y la modernidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

ARENAS, Luis, 2015. “El rostro oculto de las cosas: Chema Madoz y la poética de la transustanciación” [en línea]. En: *Luis Arenas publicaciones*. 2015. [consulta: 1 de mayo de 2019]. Disponible en: http://www.unizar.es/arenas/publicaciones_archivos/el_rostro_oculto_de_las_cosas.htm

ARNOT, Michelle, 1980. *Foot Notes*. Garden City. Nueva York: Joan Simon.

BUSTOS, Alberto, 2011. “Polisemia” [en línea]. Blog de lengua. 2 de febrero de 2011 [consulta: 25 de febrero de 2019]. Disponible en: <https://blog.lengua-e.com/2011/polisemia/>

CANIGLIA, Nausica, 2007. “El encanto del fragmento”. *Arteoficio*, nº 6, pp. 19-21.

CONESA TEJADA, Salvador, 2013. “La palabra dibujada: la poesía visual y su aplicación en la didáctica del arte y de la imagen”. *Revista Internacional de Ciencias Humanas* [en línea], volumen 2, número 2, pp. 65-71 [consulta: 22 de mayo de 2019]. Disponible en: https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=2ahUKEwih6bD_K7iAhUNLBoKHUOtB9oQFjAJegQIBBAC&url=https%3A%2F%2Fjournals.epistemopolis.org%2Findex.php%2Fhumanidades%2Farticle%2Fdownload%2F708%2F278&usg=AOvVaw12MyHHnIxbJqy88pfRnjOM

[Correo Televisión Santiago de Compostela] (20 de Febrero de 2013) “Espacio de arte” 09/10/2008 – Esther Ferrer [Archivo de video] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XufJodw6OGI&t=1s&pbjreload=10>

DANTO, Arthur C, 2005. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: ediciones Paidós Ibérica.

DE CASTRO, Mercedes, 2009. “Las connotaciones socioculturales en el proceso de adquisición del léxico”. *Monográficos* [en línea] nº 9, pp. 67-86 [consulta: 10 de mayo de 2019]. Disponible en: https://marcoele.com/descargas/expolingua_1999.decastro.pdf

DE LA VILLA, Rocío, 2008. “La caricia siniestra de Kiki Smith”. *El cultural* [en línea], 27 de Marzo de 2008, Arte [consulta: 30 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.elcultural.com/revista/arte/La-caricia-siniestra-de-Kiki-Smith/22766>

ECHEGARRETA, Mónica Elena, 2015. “Impre(ci)siones simultáneas: imagen y palabra, poesía y fotografía” [en línea]. Luz Marina Rivas dr., Requisito parcial para optar al título de Magíster en Literatura. Facultad de Ciencias Sociales Pontificia Universidad Javeriana. Colombia. [consulta: 26 de marzo de 2019]. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/17064/EchegarretaCaraballoMonicaElena2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

GOMBRICH, Ernst Hans Josef, 1950. *La historia del arte*. Londres: Phaidon.

GONZÁLEZ ANSORENA, Luis, 2017. “El carácter simbólico del arte en la teoría estética de Antoni Tàpies.” *Cuadernos de arte. Universidad de Granada*. [en línea] n° 48, pp. 121-134. [consulta: 1 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/issue/view/436>

GROENENBOOM, Roland, 1996. “Paul Thek. El mundo maravilloso que no llegó a ser” En: Fundació Antoni Tàpies [en línea]. [consulta: 1 de mayo de 2019] Disponible en: <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/paul-thek-mundo-maravilloso-no-llego/#>

ITURBE LUGO, Nayely. *El surrealismo y su Interpretación* [en línea]. Cecilia Lamadrid y Nora de la Vega, dir. XX Congreso CUAM-ACMOR. Universidad Morelos CUAM, Departamento de humanidades, Morelos. [consulta: 30 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.acmor.org.mx/sites/default/files/326-CUAM%2520Mor-%2520El%2520Surrealismo%2520y%2520su%2520Interpr.pdf>

KARAM, Tanius, 2014. *Introducción a la semiótica de la imagen*. [en línea] [consulta: 25 de febrero de 2019] Disponible en: http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/23_esp.pdf

MANCHESTER, Elisabeth, 2003. “Louise Bourgeois. Cell (Eye and Mirrors)” [en línea] Tate Modern [consulta: 18 de Marzo de 2019]. Disponible en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-cell-eyes-and-mirrors-t06899>

MUSEUM Whitney of American Art, 2019. *Untitled from the series technological reliquaries* [en línea] [consulta: 1 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://whitney.org/collection/works/8323>

ORTEGA Y GASSET, José, 1969. “Meditación del marco”. *El espectador*. Madrid: Básica Salvat.

OTERO, Anna, 2001. “Tres obras de Remedios Varo comentadas”. En: *Memoria de exilio. Proyecto Clío* [en línea] [consulta: 22 de mayo de 2019]. Disponible en: <http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/ObrascomentadasRVaro.htm>

QUIRÓS LEIVA, Dennis, 2004. “Metáfora y metonimia”. En: *Monografías* [en línea] [consulta: 13 de Marzo de 2019]. Disponible en: <https://www.monografias.com/trabajos13/mym/mym.shtml#top>

RIGGS, Terry, 1998. “Salvador Dalí. Lobster Telephone. 1936” [en línea] Tate Modern. [consulta: 20 de Abril de 2019]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>

RONNBERG, Ami, 2010. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Madrid: Taschen.

TÀPIES, Antoni, 1998. *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

VIGOUREUX, Eva, 2015. “Louise Bourgeois – enfance et creation” [en línea] Histoire des Arts au Lycée Louis de Broglie [consulta: 15 de Marzo de 2019]. Disponible en: <http://hdamarly.over-blog.com/2015/06/louise-bourgeois-enfance-et-creation.html>

VIZCAÍNO, Candela, 2016. “¿Qué es la poesía visual? Un intento de definición y un poco de historia”. [en línea] En: Candela Vizcaíno. 07 de Agosto de 2016. [consulta: 13 de Marzo de 2019]. Disponible en: <https://www.candelavizcaino.es/literatura/poesia-visual.html>

ZAMBRANO, María, 2012. *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Ensayo.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. René Magritte, 1928. *Ceci n'est pas une pipe* [óleo sobre lienzo]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://proyectoidis.org/ceci-nest-pas-une-pipe/>

Figura 2. Rob Gonsalves, 2014. *Arboreal Office* [pintura]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: https://www.reddit.com/r/Art/comments/5se757/arboreal_office_rob_gonsalves_2014/

Figura 3. Chema Madoz, 1994. *La escalera* [fotografía]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <http://www.revistaojosrojos.com/chema-madoz/>

Figura 4. Antoni Tàpies, 1975. *Llambrec Material (I)* [litografía]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://subastareal.es/pintura/antoni-tapies-antoni-tapies-llambrec-material-i-pa>

Figura 5. Frida Kahlo, 1944. *La columna rota* [pintura]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/la-columna-rota>

Figura 6. Remedios Varo, 1955. *Ruptura* [óleo sobre masonite]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://territorioexilio.wordpress.com/2015/01/10/remedios-varo/>

Figura 7. Ángel Ferrant, 1945. *Marinero narciso* [escultura]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://www.museooteiza.org/2017/03/nuevo->

proyecto-expositivo-mutacion-poetica-naturaleza-viva-en-los-objetos-de-angel-ferrant-1945-1950/

Figura 8. Paul Thek, 1964-1967. *Warrior's Arm* (de la serie Technological Reliquaries) [escultura]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://theartstack.com/artist/paul-thek/warrior-s-arm>

Figura 9. Louise Bourgeois, 1990. *J'y suis, j'y reste* [escultura]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: https://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?object_id=68764

Figura 10. Cristina Rodríguez de Medina Cánovas, 2018. *Manos* [escultura]

Figura 11. Cristina Rodríguez de Medina Cánovas, 2019. *Corazón* [escultura]

Figura 12. Cristina Rodríguez de Medina Cánovas, 2017. *Pies* [escultura]

Figura 13. Esther Ferrer, 1992. *Dans le cadre de l'art* [instalación]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://martin-argyroglou.com/photographies-dexpositions-dart-contemporain>

Figura 14. Salvador Dalí, 1936. *Teléfono langosta* [escultura]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://kooperaupcycling.wordpress.com/2015/09/23/residuos-surrealistas/telefono-langosta/>

Figura 15. Juan Muñoz, 1996. *Plaza (Madrid)* [escultura]. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/plaza-madrid>

Cristina Rodríguez de Medina Cánovas

cristinarguedmedina@hotmail.com
@cristinarodr_
662408990